a cura di Alberto Destro
e Annamaria Sportelli

# AI CONFINI DEI GENERI

## CASI DI IBRIDISMO LETTERARIO





Edizioni B.A. Graphis

Prima edizione 1999

*In copertina*: Mark Rothko, *N. 61*, 1953.



a cura di Alberto Destro
e Annamaria Sportelli

# AI CONFINI DEI GENERI

## CASI DI IBRIDISMO LETTERARIO



Edizioni B.A. Graphis

**Gabriella Micks**

# «Our mixed essence»: Byron e *Manfred. A dramatic poem*

> Half dust, half deity, alike unfit
> To sink or soar, with our mixed essence make
> A conflict of its elements.
>
> *Manfred*, I, ii, 39-41.

Visto che il nostro tema è l'ibridismo, si potrebbe iniziare presentando Byron come un esempio, egli stesso, di «ibridismo culturale»[1]: deista, augusteo, beffardamente satirico, al tempo stesso è il protagonista europeo del Romanticismo, isolato, errabondo, alienato, prometeico. Anche Goethe, che lo ammirò quasi senza riserve, vede in lui un personaggio che sfugge a qualsiasi classificazione, che non si può etichettare né come classico né come romantico perché nella sua modernità realizza quella sintesi cui l'età aspira:

> Non potrei prendere a rappresentante dell'era poetica moderna nessuno se non lui, che va senza dubbio considerato il massimo genio di questo secolo. Byron non è né classico né romantico, ma è il presente stesso. È questo il tipo di uomo che mi serve[2].

Nel *Faust*, Parte II, infatti, da Elena, la bellezza antica e Faust, l'anima moderna – dalla classicità unita al Romanticismo – nasce Euphorion, divino fanciullo che è la poesia ma è anche Byron, emblema della suprema bellezza e forza lirica che sorgeranno da tale sintesi, somma ma precaria, in quanto sia il fanciullo che il poeta incontreranno una morte prematura. Si può inoltre notare che il poeta tedesco trova nei drammi byroniani il tentativo di unire la dimensione rituale della tragedia greca al lirismo e alla caratterizzazione di Shakespeare: a suo avviso, in Byron vi è il tono gotico di *Manfred* unito alla luminosa sensualità delle isole greche[3], mentre nelle



tragedie veneziane (*Marino Faliero* e *The two Foscari*) e in *Sardanapalus*, Byron fonde deliberatamente la tecnica compositiva classica (osservando fra l'altro con rigore le unità) con il temperamento romantico. Per Goethe quindi Byron è l'incarnazione di una nuova armonia, potremmo forse dire la personificazione di quella *Gesamtkunstwerk* alla cui creazione lavorò tutta la vita.

Nelle opere migliori di Byron si può senz'altro isolare un notevole senso drammatico o del teatro, che permea anche la sua vita, ricreata, reinventata brillantemente nelle lettere e nei diari in un deliberato atto di autodrammatizzazione: nello scambio continuo tra realtà e finzione, Byron «allestisce la messa in scena e vede se stesso e i suoi personaggi partecipare a tutte le possibili recite»[4], in quanto il poeta considera la sua vita un'opera teatrale, e si riconosce in vari personaggi shakespeariani. La teatralità di Byron e il suo ambiguo scambio tra vita poetica e vita personale che tanto affascinavano Baudelaire, si possono considerare a mio avviso come un ulteriore esempio di quella contaminazione tra generi, tra sfere diverse di esperienza – reale, immaginaria – che caratterizza l'inizio del XIX secolo. Come osserva Lotman, infatti, mentre il Classicismo erigeva una barriera invalicabile tra arte e vita, nel primo Ottocento la barriera tra l'arte e il comportamento quotidiano del pubblico era distrutta:

> Il teatro fece irruzione nella vita, trasformando attivamente il comportamento degli uomini [...] l'arte diventa il modello che la vita imita. Gli esempi di come tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo gli uomini costruiscano il proprio comportamento, il proprio linguaggio quotidiano, insomma il proprio destino, sulla base di modelli letterari e teatrali, sono assai numerosi[5].

Se ora esaminiamo il problema dell'ibridismo nella teoria letteraria, si deve innanzitutto sottolineare che gli studiosi – dal recentemente recuperato Brunetière a Genette, da Fowler a Schaeffer, da Tynjanov a Segre, Hirsch e Cohen per citarne solo alcuni – sono concordi sul carattere «proteiforme e instabile dei generi», che per la loro natura «changing and interpenetrating» sono privi dello *status* di categorie fisse[6]. Poiché il genere «represents an imprecise and variable concept»[7], le gerarchie vengono continuamente mutate in seguito al predominio acquistato dall'uno o dall'altro genere e al dinamismo «irrefrenabile» che esiste all'interno di un singolo genere o tra un genere e l'altro[8]. Quando un autore crea un nuovo genere, estendendo le convenzioni vigenti e combinando in modo nuovo i sistemi codificati (a questo proposito Hirsch menziona la «epic satire» del *Don Juan* byroniano come esempio di ibrido originale e perfettamente riuscito), contribuisce a quella fluidità dei generi che è attestata ben prima del tentativo romantico di ridefinire e rinnovare l'impianto stesso del canone: Schil-

ler addirittura sostituirà al concetto di genere (*Gedischtart*) quello più flessibile di modo di percezione (*Empfindungsweise*)[9]. La mescolanza di generi si trova in parecchi buoni autori classici, e secondo Genette già per Aristotele il criterio della purezza dei generi non ha più pertinenza[10]: anche per Lessing tale purezza non ha la minima importanza, come afferma nella *Drammaturgia d'Amburgo*, sostenendo che i drammi «ibridi» di Euripide gli piacciono molto più di quelli impeccabilmente corretti di Racine[11].

Così la «decomposizione» dei generi tradizionali e l'affermarsi di generi nuovi sorti da inedite, talvolta audaci e spesso irriverenti combinazioni e rielaborazioni di quanto era disponibile nel canone vanno visti come una costante nella lunga storia dei generi (assai più movimentata di quanto possa apparire), perfino nel periodo neoclassico in cui erano così rigidamente codificati e distinti: anche allora, infatti, erano «mixed and interrelated», e nonostante i fulmini dei puristi l'ibridismo era tutt'altro che assente dalla scena letteraria[12]. È comunque alla fine del Settecento che i romantici attaccano in maniera sistematica i confini convenzionali tra i generi, come parte essenziale del loro programma per creare «eine progressive Universal-poesie», che secondo Friedrich Schlegel avrebbe riunito i generi finora distinti e mescolato poesia e prosa per fondere arte e vita[13]. Per Goethe, ora che la separatezza tra i generi sta venendo meno, si possono intrecciare elementi disparati, variando all'infinito i generi poetici e fondendoli in forme nuove e composite: si veda a questo proposito il *Faust II*.

Caratteristica di questo atteggiamento che potremmo definire «sintetico» è l'aspirazione alla *Gesamtkunstwerk*, non a caso concepita come realizzabile nel dramma che è al centro della riflessione romantica sull'arte. Secondo Steiner, all'origine del movimento romantico vi è l'esplicito tentativo di rivitalizzare la tragedia: «It was in the name of drama that the romantics assailed neoclassicism»[14]. Nel dramma romantico, per A.W. Schlegel, la mescolanza dei generi e il gusto per la combinazione di elementi antitetici, eterogenei secondo le più varie modalità sono ciò che distingue la poesia romantica da quella classica[15]. Il dramma «misto» moderno consente una varietà illimitata, una libertà finora impensabile nell'esprimere le più diverse sfumature, e appare potenzialmente disponibile per qualsiasi sperimentazione in quanto forma aperta. L'ibridismo, la fusione di elementi finora rigorosamente (almeno in teoria) distinti e separati diviene così in questo periodo pratica non solo tollerata, ma teorizzata formalmente e anzi privilegiata: com'è noto nella triade lirica-epica-dramma (Schelling) o epica-lirica-dramma (Hegel) il genere misto o sintetico per eccellenza è il dramma, sommo proprio perché «sintesi di universale e particolare», svolgimento obiettivo che ha origine dall'interno di individui, unione di due generi precedenti in una nuova totalità. Dall'unione del lirico e dell'epico per



Schelling si realizza la sintesi o «individuazione» drammatica degli opposti, cioè di libertà e necessità, che racchiude il vero significato della tragedia[16].

Sarebbe quindi riduttivo e fondamentalmente inesatto definire il dramma romantico solo come un rifiuto delle forme neoclassiche (in primo luogo le unità, il *decorum*, le rigide distinzioni generiche), come la semplice e un po' meccanica sostituzione di un gruppo di elementi formali con un altro, mentre si tratta della creazione di un nuovo genere letterario che cerca di incorporare in una nuova sintesi tutte le forme drammatiche sia passate che presenti, contaminandole con i generi più disparati. La sperimentazione tesa a realizzare la nuova visione tragica è particolarmente intensa in Inghilterra, dove i poeti romantici appaiono tutti animati dal desiderio di risollevare il teatro dal suo stato di decadenza e dal volgare sensazionalismo che domina sulle scene del tempo, dove a melodrammi spesso scadenti si alternavano farse, pantomime, spettacoli equestri e acrobatici, e perfino «acquatic dog acts»[17]. Il vero problema del teatro legittimo contemporaneo, aggiunge G. Melchiori, era poi una divisione troppo netta, meccanica, dei generi[18], il che suggerisce un ulteriore motivo per la revisione romantica della funzione consueta dei generi stessi con le sue audaci commistioni e la deliberata intenzione di deludere le aspettative convenzionali di un pubblico superficiale e irriflessivo, abituato a rispondere automaticamente alla funzione del genere come «preselettore della comunicazione», in quanto annuncio immediato del tipo di contenuto, trattazione e tonalità dell'opera secondo la codificazione tradizionale[19].

Ai primi dell'Ottocento in Inghilterra chi andava a teatro voleva divertirsi, non pensare: le novità che attiravano il pubblico non erano idee o testi poetici originali, ma gli effetti speciali sempre più spettacolari, le scenografie grandiose e suggestive (spesso più valide dei mediocri testi), i ricchi costumi, la musica, le complesse coreografie di frequente in grottesco contrasto col testo: si pensi al «formidable display of ladies' legs, and of gentleman devils in crimson indispensables» del balletto arbitrariamente inserito nell'ultimo atto del *Manfred* per la rappresentazione del 1834[20]. Teatro di evasione, quindi, completamente scollato dalla realtà sociale, politica, intellettuale e artistica contemporanea: a questa situazione fallimentare reagiscono tutti i poeti romantici, da Wordsworth a Coleridge, da Keats a Shelley e Byron, che si dedicano al dramma col preciso intento di rinnovarlo, nell'ambito del più ampio tentativo romantico di ridefinire i generi e la loro gerarchia. A questo scopo si propongono tutti (tranne Byron che ha un suo programma, come vedremo) di elaborare un nuovo modello drammatico in cui fondere – ancora un ibrido – i caratteri della tragedia greca con quelli di Shakespeare, esempio supremo di intensità tragica e di espressività lirica, di varietà fantastica e di sublime ibridismo. «The romantic dramatist searches through the 'ruins' of past tragic forms for the true tragic

vision, for the tragedy inherent in the nature of modern life»[21]: da questa ricerca nascono nuove forme composite, ibridi, che per analogia con le misteriose pratiche dei maghi così spesso protagonisti dei drammi romantici (*Faust*, *Manfred* e altri) potrebbero sembrare il prodotto di un'inquietante «sorcellerie combinatoire» – del resto, per Novalis il poeta è un autentico mago.

Si è molto discusso del dramma lirico dei romantici, di solito dichiarando il fallimento di questo che va considerato un vero e proprio nuovo genere letterario[22]. Assai autorevole e persuasiva, ad esempio, l'analisi di George Steiner, per il quale l'ideologia fondamentalmente ottimista ispirata a Rousseau – che sottende la visione romantica – non consente di parlare di tragedia per questi drammi, ma tutt'al più di «near tragedy» o melodramma. Lirica e dramma, prosegue Steiner, non possono inoltre amalgamarsi con successo, in quanto l'impersonalità cui mira l'arte classica, e in particolare la tragedia, contrasta con l'esasperato soggettivismo, l'«egotistical sublime» della lirica romantica[23]. Tali osservazioni sono senza dubbio almeno in parte giuste, ma di recente la critica ha riesaminato i drammi romantici da prospettive e angolature nuove, giungendo talvolta a posizioni interessanti e a rivalutazioni (anche se spesso parziali) che ci consentono di vedere tali opere in una luce diversa, dando maggior rilievo alla loro forte carica innovativa e sperimentale e chiarendone meglio scopi e strategie. È infatti fondamentale, per cogliere la vera natura della produzione drammatica romantica, comprendere che in questo periodo l'attenzione si sposta dalla struttura al significato, dagli aspetti formali della tragedia alla visione tragica: questo movimento «from form to vision»[24] legittima modalità di espressione drammatica assai diverse da quelle aristoteliche, e si ha così la «lyric tragedy» (o «lyrical drama», «dramatic poem», «poem in dialogue», «closet drama», «Lesendrama», «unacted drama» e simili), in cui gli elementi drammatici sono subordinati al tono pervasivo e alla qualità del sentimento creati tramite le risorse poetiche del linguaggio[25].

Opere come *Prometheus Unbound* (*A Lyrical Drama*) e il *Manfred* (*A Dramatic Poem*) si iscrivono in un medesimo programma iconoclasta: il nuovo dramma romantico fonde la rappresentazione obiettiva dell'azione con la voce lirica soggettiva, trascurando deliberatamente il precetto aristotelico riguardo all'assoluta preminenza dell'azione rispetto agli altri elementi della tragedia. Con i romantici il personaggio, invece di rivelarsi nell'azione attraverso il dipanarsi dell'intreccio, diviene lui stesso l'intreccio, in quanto «dramatic interest centers on the history of a protagonist's consciousness»[26], come si può vedere chiaramente nel *Manfred*.

I drammi di Byron, come la sua «comic epic», rivelano il suo interesse per i generi[27], che il poeta rimescola e trasforma a suo piacimento ma secondo un preciso progetto di radicale rinnovamento del dramma, che perseguirà con costanza e decisione per alcuni anni di intensa attività poetica. Tale programma è anche più iconoclasta e audace di quello degli altri poeti: dichiara infatti di ammirare Shakespeare, ma di rifiutarlo come modello, sebbene le sue opere siano percorse da riverberazioni shakespeariane, dall'epigrafe a *Manfred* (da *Hamlet*) a più sottili e fitti rimandi, echi, richiami, allusioni intessuti nella struttura e nel linguaggio[28]. Byron invece si volge al recupero di forme (e norme) classiche, non elisabettiane, richiamandosi ai Greci e soprattutto al *Prometeo* di Eschilo, che volentieri riconosce come sua ispirazione nel *Manfred*: «The *Prometheus*, if not exactly in my plan, has always been so much in my head, that I can easily conceive its influence over all or anything that I have written» (si veda anche la breve, significativa composizione *Prometheus* sempre del 1816): anche per Byron, come per Shelley, si tratta di un mito fondante della sua ideologia tragica, tanto che Blackstone arriva a definire i drammi byroniani come «obsessional probings of the Promethean nerve». Il rapporto di dipendenza tra il *Prometeo* di Eschilo e il *Manfred* (anche se vi sono alcuni significativi e deliberati punti di contatto) non è però così stretto, e giustamente il Chew conclude che si tratta soprattutto di una «kinship of spirit rather than of direct obligation»[29]. Nei drammi sperimentali di Byron si alternano realismo storico e atmosfera visionaria, rigore classico ed esuberanza inventiva: qualità che ne fanno oggetto di grande interesse per chiunque si occupi dell'idea di tragedia nella letteratura moderna[30], e che li inseriscono nel filone di sperimentalismo che ha portato nel Novecento al dramma poetico di Yeats e di T.S. Eliot.

La sterminata critica byroniana ha dato parecchio spazio al problema della rappresentabilità degli otto drammi[31] (il *corpus* drammatico più consistente da Dryden a metà Ottocento) composti tra il 1816-17 (*Manfred*) e il 1824 (*The Deformed Transformed*), e soprattutto tentando di decifrare le vere intenzioni dell'autore in merito ad un'eventuale messa in scena. Si deve tener presente che Byron era l'unico, tra i poeti romantici inglesi, che avesse una conoscenza diretta e approfondita, potremmo dire quasi da professionista, del teatro contemporaneo anche da un punto di vista tecnico, di messinscena e di pubblico, in quanto era membro del comitato direttivo del Drury Lane e aveva preso molto sul serio i suoi compiti. Il poeta era quindi assai informato non solo sulla letteratura drammatica (lesse fra l'altro un numero elevatissimo di testi presentati alla direzione del teatro per un'eventuale rappresentazione, trovandoli tutti decisamente impossibili), ma anche sulla produzione e sui meccanismi che regolavano la vita teatrale del tempo, e quindi decidevano il successo o l'insuccesso di una *pièce*. Tuttavia – anzi, come dichiarava Byron stesso, proprio perché a conoscenza di tutti questi aspetti che di solito gli altri poeti quando scrivevano ope-

re teatrali, ignoravano totalmente – l'autore di *Manfred* e di *Marino Faliero* (rappresentato, contro la sua volontà, nel 1821) ha sempre affermato esplicitamente di aver scritto i suoi drammi in modo che fossero irrappresentabili, per sottrarsi così alla logica perversa di un sistema teatrale puramente commerciale che assecondava il cattivo gusto e la pigrizia mentale di un pubblico privo di cultura e incapace di apprezzare la poesia e la sperimentazione drammatica.

Il *Manfred* non era infatti destinato alla rappresentazione, anche perché Byron temeva che la scenografia e gli effetti speciali avessero il sopravvento sul testo, come infatti accadde quando l'opera venne presentata al Covent Garden dieci anni dopo la sua morte, nel 1834 (e in seguito nel 1863 e nel 1873)[32]. Scrivendo al Murray, il poeta dichiarava perentoriamente: «You must call [*Manfred*] 'a poem', for it is *no drama* [...] a 'poem in dialogue' [...] anything but a green-room Synonime»[33]. Anche se poi altrove Byron lo chiama «drama», è comunque chiaro che vuole sottolineare che si tratta di un'opera nuova, deliberatamente non destinata al palcoscenico ma semmai, in quanto «poem», a quel «theatre in the mind» che concede assoluta libertà all'artista e al lettore: sembra infatti convinto che solo nello «unacted drama»[34] si possa realizzare compiutamente la visione tragica del poeta romantico (non a caso Lamb aveva sostenuto che era molto meglio leggere i drammi di Shakespeare, piuttosto che vederli a teatro). Per Escarpit, Byron provava «en même temps, attraction et répulsion pour la forme dramatique»[35]: io direi puttosto che Byron era attratto dalla forma drammatica ma disgustato e irritato dal teatro, asservito alle leggi di mercato e al gusto deteriore di un pubblico superficiale e ignorante. I «mystery plays» byroniani – *Cain*, tanto ammirato da Shelley, *Heaven and Earth*, *The Deformed Transformed* – sono ancor più deliberatamente remoti dalle convenzioni del palcoscenico, sperimentali e fantastici, «futuristic in design», proiettati in una dimensione risolutamente non realistica e non realizzabile alla lettera in nessun teatro: «No ordinary stage machinery could create the necessary illusion of stellar and oceanic vasteness»[36].

Nella Prefazione al *Marino Faliero* (1820) Byron delinea con chiarezza la sua posizione nei riguardi del teatro:

> I have had no view to the stage; in its present state it is, perhaps, not a very exalted object of ambition; besides I have been too much behind the scenes to have thought it so at any time. And I cannot conceive any man of irritable feeling putting himself at the mercies of an audience. The sneering reader, and the loud critic, and the tart review, are scattered and distant calamities; but the trampling of an intelligent or of an ignorant audience on a production which, be it good or bad, has been a mental labour to the writer, is a palpable and immediate grievance, heightened by a man's doubt of their competency to judge, and his certainty of his own imprudence in electing them his judges. Were I capable of writing a play which could be deemed stage-worthy, success would give me no pleasure and failure great pain. It is for this reason that, even during the time of beeing one of the committee of one of the theatres, I never made the attempt, and never will[37].



Eppure secondo Erdman, da tutti citato e contestato solo dalla Howell[38], quella di Byron era soltanto «stage fright», e in realtà il poeta non sognava altro che di aver successo sulle scene: il suo era insomma un caso acuto di «uvacerbismo», in quanto le sue ambizioni teatrali venivano puntualmente frustrate[39]. Esaminando però i vari scritti di Byron in proposito secondo un'ottica meno parziale e riduttiva, mi pare si possa affermare che il poeta ebbe certamente delle ambizioni teatrali, ma non immediate, pratiche; non sognava cioè che i suoi personaggi calcassero senza indugi i palcoscenici contemporanei: desiderava infatti riformare il teatro rinnovandolo radicalmente, e quindi proiettandolo verso il futuro, un futuro in cui la notevole audacia tecnica e ideativa dei suoi drammi potesse realizzarsi compiutamente, senza venire ostacolata da viete convenzioni, da pregiudizi radicati e da difficoltà tecniche. Scrive infatti al Murray (23 agosto e 20 settembre 1821):

> No reform ever succeeded at first [...] I want to make a regular English drama, no matter whether for the Stage or not, which is not my object – but a mental theatre [...] I have a notion that, if understood, my new dramas will in time find favour (though not on the stage) with the reader[40].

Byron usa due maniere drammatiche distinte, una «regular», ispirata all'esempio dei tragici Greci e dell'ammiratissimo Alfieri, che si realizza nei drammi storici, e l'altra «metaphysical», «speculativa», creata da lui, che si concreta nei drammi sperimentali in cui si combinano profondità psicologica e tecniche visionarie. Furono proprio queste qualità che indussero Goethe a definire *Manfred* come «un fenomeno meraviglioso [...] la quintessenza del talento più straordinario che sia nato per tormentare se stesso»[41].

Anche se Goethe osservò con approvazione che Byron nel *Manfred* aveva saputo sviluppare felicemente alcuni spunti delle sue opere giovanili, tra cui il *Faust I*, il poeta inglese ha sempre negato di essersi ispirato troppo da vicino sia al *Faust* goethiano che a quello di Marlowe (che sosteneva di non aver mai letto). Byron asseriva infatti che non sapendo il tedesco, aveva potuto leggere solo una pessima traduzione francese del dramma goethiano, e che poi nel 1816, quando era a Villa Diodati, sul lago di Ginevra, durante il periodo in cui stava componendo il *Manfred*, «Monk» Lewis era venuto a trovarlo e gli aveva tradotto a voce alcuni passi dell'opera.

Sebbene vi siano dei punti di contatto col *Faust* all'inizio, vi sono in effetti delle importanti differenze tra il Dr. Faustus marlowiano, il Faust goethiano e il Manfred di Byron, per cui sembra errato vedere nel *Manfred* solo o soprattutto un rifacimento privo di originalità della leggenda faustiana, come hanno spesso sostenuto i critici. Innanzitutto, manca il patto diabolico, elemento fondamentale della vicenda che compare in tutte le versioni della leggenda: inoltre, a differenza del Dr. Faustus che muore sconfitto e dannato, e di Faust che redento si salva in punto di morte e ascende letteralmente al Cielo, Manfred sceglie di morire e muore padrone di se stesso, artefice del proprio tragico destino, rifiutando orgogliosamente la redenzione e la salvezza in una lucida, disperata affermazione della propria volontà e quindi identità: proprio così acquista quella statura tragica che spesso manca ai protagonisti del dramma lirico romantico[42].

Pubblicato a Londra nel giugno 1817, *Manfred* fu accolto piuttosto tiepidamente (con qualche importante eccezione) in Inghilterra, ma ebbe un impatto straordinario sull'immaginario collettivo europeo: artisti e intellettuali ebbero la sensazione che il dramma illuminasse fulmineamente, con insostenibile lucidità, la situazione culturale contemporanea[43], come appare dalle reazioni di Goethe, George Sand e altri (fra cui, più tardi, Nietzsche, per il quale il dramma era stato una vera rivelazione), e delle numerose opere ispirate al *Manfred* (quadri, composizioni musicali), tra cui basterà ricordare la più nota e importante, il *Manfred op. 115* di R. Schumann (1848-51), «poema drammatico per declamazione, soli, coro e orchestra». Byron, a dire il vero, sembrava tener l'opera in minor conto di quanto facessero Goethe e il pubblico europeo del tempo:

> I forgot to mention to you that a kind of Poem in dialogue (in blank verse) or drama [...] is finished; it is in three acts; but of a very wild, metaphysical, and inexplicable kind. Almost all the persons but two or three are spirits of the earth and air, or the waters; the scene is in the Alps; there is a kind of magician, who is tormented by a species of remorse, the cause of which is left half unexplained [...].
> You may perceive by this outline that I have no great opinion of this Piece of fantasy[44].

Si sente in questa disincantata presentazione del suo primo esperimento drammatico (*Werner*, lasciato incompiuto, verrà ripreso e completato solo più tardi) tutta la spiritosa autoironia caratteristica di Byron, e anche quell'irrequietezza che lo spinge a non accontentarsi mai, a voler subito, non appena compiuto un esperimento, tentare nuove vie, nuove combinazioni e soluzioni: *Manfred*, dirà poco dopo, è troppo nel suo «old style», ormai divenuto una maniera, bisogna cambiare – ma questo non vuol dire che il poeta debba (e voglia) esser preso completamente sul serio quando, con



quell'aristocratica *sprezzatura* tipica dei nobili poeti rinascimentali, sembra liquidare il suo «dramatic poem» come una bagatella, o peggio un «mad [...] a Bedlam drama», «a witch drama». Chiaramente «witch drama» è un riferimento dispregiativo e autoironico a quei drammoni a forti tinte, pieni zeppi di colpi di scena, paurosi prodigi ed esseri sovrannaturali, in cui i mestieranti del teatro rielaboravano i cascami del gotico per un pubblico popolare e poco esigente, e non appare certo appropriato per il *Manfred*, che è stato però spesso accostato dalla critica al melodramma e al monodramma, anch'essi popolari sulle scene ma più sofisticati e colti. Non vi è dubbio che il dramma gotico, che alla fine del Settecento e ai primi dell'Ottocento era il genere drammatico di maggior successo e originalità, rappresenti un'importante influenza su quello romantico, come hanno sottolineato vari studiosi[45], anche perché fra l'altro sembrava risolvere con successo la tensione fra i generi attraverso una nuova estetica del sensazionale e una fusione di elementi tratti sia dalla tragedia legittima che dalle tattiche del dramma popolare[46].

La natura mista del dramma gotico offre infatti ai romantici alcuni motivi e spunti interessanti, ed è soprattutto Byron – che nella sua Prefazione a *Marino Faliero* dichiara la sua ammirazione per Horace Walpole, «padre del primo romance e dell'ultima tragedia[47] della lingua inglese», e che annoverava fra le sue opere preferite il *Vathek* di Beckford – a saper rielaborare con originalità suggestioni formali e tematiche del gotico, proiettate in una dimensione simbolica di grande intensità emotiva e tensione intellettuale. A proposito del *Manfred* e il gotico, M.K. Joseph parla di «confusion of genres», osservando che nel dramma Byron ha usato «Gothic paradigms for purposes to which they were never adapted»[48]. Sembra strano che il critico scelga la mescolanza dei generi e la transcodificazione dei motivi gotici ad opera dei romantici come cause della «debolezza» del *Manfred*[49], quasi non rispondessero ad un preciso disegno del poeta e non andassero visti come il segno del successo, almeno parziale, del suo esperimento.

Sempre insoddisfatto dei mezzi espressivi a sua disposizione, Byron li cambia, li mescola, ne stravolge il significato e la funzione consueti proiettando la sua ricerca in una dimensione inedita, d'avanguardia: gioca con temi e motivi tradizionali mutandone il senso o minandoli sottilmente dall'interno, contamina forme e contenuti, proietta il dramma dei suoi personaggi contro uno sconfinato scenario cosmico dove la loro ribellione, votata al fallimento ma non inutile, si dispiega in tutta la sua disperata, affascinante grandezza. Così, in *Manfred* e altrove Byron a sua volta contamina il dramma gotico con altri generi, drammatici e non, modificandone profondamente il finale. Il poeta non può infatti accettare la visione consolatoria che nei drammi gotici del tempo conclude le cupe vicende di violenza, di atroci lacerazioni e soprusi con il trionfo della giustizia poetica, restaurando nel

finale l'ordine violato: infatti è grazie al rimorso dei protagonisti, sia pur fino a quel momento scellerati ed empi, e ad una tempestiva redenzione attraverso l'amore (motivi questi essenziali nel repertorio teatrale gotico, che ritroviamo in quello romantico), che l'azione si chiude in un'apoteosi di riconciliazione e di perdono.

È proprio il rifiuto di questa tutto sommato semplicistica soluzione a dilemmi esistenziali e morali complessi e intellettualmente irrisolvibili se non tragicamente che distingue il *Manfred*: la visione di Byron è qui piuttosto quella del romanzo gotico, in quanto il suo è un universo amorale, ostile, in cui il male e il caos sono definitivi, irrimediabili e il rimorso è atroce condanna e sterile sofferenza, non strumento di un'improponibile redenzione che il protagonista rifiuta con orgogliosa, lucida consapevolezza di sé e delle proprie responsabilità[50].

Il sottotitolo del *Manfred*, «*A Dramatic Poem*», richiama deliberatamente l'attenzione sulla natura ibrida dell'opera, così come Milton usando lo stesso sottotitolo per il *Samson Agonistes* (1671) anch'esso non destinato alla rappresentazione, aveva voluto indicarne la natura originale, distinta dai drammi allora sulle scene, richiamandosi fra l'altro al passo in cui Aristotele afferma che il fine della tragedia si può conseguire anche senza metterla in scena, in quanto il «delight» che suscita può essere «stirred up by *reading* or seeing those passions well imitated». La frase si trova nel saggio introduttivo, il cui titolo chiarisce assai bene cosa il poeta intenda per «dramatic poem»: «Of that Sort of Dramatic Poem called Tragedy»[51]. Milton reagisce con vigore contro la licenza e gli scarti della norma del teatro del Cinquecento e primo Seicento, richiamandosi all'antico per innovare il presente: il suo allora non è un genere nuovo, un ibrido frutto di esperimenti e inediti innesti tra generi diversi (anche se, comunque, il *Samson Agonistes* è pur sempre una mescolanza: forma classica e contenuto biblico), ma la tragedia nella sua forma e purezza primitive, modellata su quella greca secondo i principi e l'esempio dei grandi tragici, per cui potranno giudicarla solo quelli che non sono «unacquainted with Aeschylus, Sophocles, and Euripides, the three tragic poets unequalled yet by any». I romantici, e in particolare Shelley e Byron, trovarono in Milton dei modelli da poter utilizzare sia per la forma che per l'argomento del loro «mental theatre»; anche se il referente comune erano i tragici greci[52], il *Samson Agonistes*, con la sua concentrazione sulla psicologia tormentata di un protagonista di statura eroica e la riduzione al minimo dell'azione esterna costituisce un importante punto di riferimento.

Nella prefazione del *Cain* Byron asserisce: «Since I was twenty, I have never read Milton», aggiungendo però: «but I had read him so frequently before, that this might make little difference»[53], e certo la struttura delle due opere è analoga, una serie di incontri drammatici di crescente intensità



tra un eroe tormentato che domina la scena, e vari antagonisti di assai minor rilievo e spessore (anche se nel caso di *Manfred* si tratta di potenti esseri sovrannaturali, oltre a figure minori ma con una funzione tutt'altro che insignificante nella struttura del dramma). Il conflitto psichico che sottende il dramma byroniano non emerge quindi, come in quello tradizionale, dal contrasto con uno o più oppositori, ma si rivela gradualmente secondo un movimento tutto interiore alla coscienza del protagonista.

L'immagine che Manfred proietta di sé nel corso del dramma è arrogante, sprezzante, ribelle, ma via via che acquista consapevolezza di sé il protagonista perviene gradualmente ad una sorta di stoicismo tragico[54]. Vi è conflitto fino all'ultimo respiro, ma alla fine, come Sansone, anche Manfred è «calm of mind, all passion spent»: la differenza fondamentale tra i due personaggi, che pure hanno molti punti in comune, è che Sansone cerca la morte e compie il suo destino realizzando la volontà di Dio, obbedendo a «the unsearchable dispose / Of Highest Wisdom»[55], mentre Manfred è solo in un universo ostile tutto percorso da forze maligne o indifferenti. Nessun disegno divino gli si rivela, solo «His own funereal destiny»: la fermezza e la capacità di sopportazione gli vengono unicamente dalla sua «firm will», e come Prometeo cui tanto somiglia, anche Manfred è «Triumphant where he dares defy / And making Death a Victory!»[56].

*Manfred* può venir interpretato come una costruzione simbolica in cui il poeta cerca di esprimere il conflitto dell'artista e della società, del tempo e dell'eternità[57]. Sotto il peso di una colpa imprecisata, torturato da un'inestinguibile sete di sapere e condannato dall'ambizione intellettuale che lo divora, Manfred viola empiamente i confini del sapere concesso ai mortali tentando di affermare la supremazia della sua mente e quindi spezzare i suoi legami col resto dell'umanità. Questa sintesi, che concilia varie interpretazioni del dramma[58], ne mette in risalto i temi fondamentali: il poeta drammatizza la soggettività, l'intuizione, l'introspezione, e quello che per lui resterà sempre l'unico vero conflitto, quello interiore che divide l'uomo dagli altri, dalla Natura e da se stesso[59]. Forse si può davvero leggere buona parte del *Manfred* come un monologo interiore: è comunque senz'altro vero, mi sembra, che per il «dramatic poem» byroniano, come per il «long poem» reso lirico dai romantici, «the centre of interest is inward. It is an interest in emotion, thought, will, rather than in scenes, events, actions»[60]. Byron mette alla prova, in questo primo esperimento, sia la sua tecnica drammatica che la sua *Weltanschauung*: forma e contenuto sono entrambi sperimentali.

Mentre secondo alcuni, come il Rutherford, la struttura del poema è «obscure and muddled»[61], altri ne sottolineano invece la salda e coerente organizzazione intellettuale e il chiaro sviluppo tematico che si articola in tre movimenti principali coincidenti, più o meno, con i tre atti. Le temati-

che delle prime cinque scene confluiscono, trasformandosi e arricchendosi, nelle cinque scene successive: si possono così individuare tre principali blocchi tematici, «così come tre sono i grandi momenti di ribellione facilmente seriabili nel dramma»[62]. Risulta chiaro quindi che *Manfred* non è una serie di *tableaux* e statici monologhi come si è spesso sostenuto, ma possiede una sua struttura che si articola con chiarezza creando e mantenendo la *suspense* e la tensione drammatica, mentre vari «image patterns» strettamente collegati fra loro contribuiscono a conferire unità alle varie parti del dramma[63].

A differenza di quanto avviene in Shakespeare e nel teatro greco, i drammi di Byron iniziano *dopo* la catastrofe definitiva dell'eroe, che nell'arco del dramma lotta quindi non contro la possibilità della sua caduta, ma contro l'inevitabile riconoscimento della propria sconfitta: «Acting with knowledge, even when there is no hope of your actions having a happy outcome, no salvation possible, is what makes you a tragic protagonist for Byron»[64]. Satana e Macbeth incarnano compiutamente questo tipo, e troviamo infatti tracce di entrambi nella caratterizzazione di Manfred, che richiama, oltre a Prometeo, altri celebri personaggi byroniani (e anche quello più felicemente costruito di tutti, Byron stesso). Le differenze tra il protagonista del «dramatic poem» e il Giaurro, il Corsaro e Lara sono tuttavia più significative delle somiglianze, soprattutto perché il fascino magnetico esercitato da quegli eroi cupi e tormentati diventa qui un altrettanto irresistibile ascendente intellettuale: più che una versione byroniana di Schedoni o dell'Armeno schilleriano, o anche di Faust mago e trasgressore (per quanto ci siano nel personaggio tutti questi riferimenti, e anche altri), Manfred è l'intellettuale moderno incapace di dare un senso all'esistenza, o peggio, capace di strappare all'universo i suoi segreti ma consapevole della propria impotenza, in quanto «The Tree of Knowledge is not that of Life» (I, i, 12), e che quindi nonostante i suoi superiori poteri è costretto ad un ruolo passivo o marginale. «Prometheus *manqué*»[65], Manfred ha fallito anche nella trasgressione, che ha solo causato la morte di Astarte e la sterile infelicità del protagonista senza riuscire a recare alcun beneficio all'umanità. La tragedia è quella della mente umana infinita e del cuore umano finito[66], in un perpetuo, irrisolto conflitto che può portare solo alla distruzione, accettata anzi scelta lucidamente come unica possibile affermazione di libertà. Qui come altrove (si pensi al *Cain*) Byron pone al centro della sua riflessione drammatica la sofferenza e la colpa implicite nella condizione umana, che nulla, nessuno può spiegare, giustificare, redimere:

> Pues el delito mayor
> Del hombre es haber nacido[67].



Questi versi da *La vida es sueño* di Calderòn, così amato dai romantici e spesso citati da Schopenhauer, riassumono in modo pregnante una delle intuizioni fondamentali drammatizzate da Byron nel suo «mental theatre».

Per Byron (come afferma in una lettera) l'eroe tragico deve essere colpevole, e quello che conta è l'idea, il senso di colpa, non la natura specifica della colpa stessa[68], che nel *Manfred* non viene mai chiaramente rivelata: il poeta si mostra assai abile nell'orchestrare indizi, mezze frasi, oscure allusioni in un ben calcolato crescendo di *suspense* che crea un'atmosfera di grande tensione drammatica, tutta giocata sul filo di ambigue allusioni a colpevoli segreti e di strazianti, vani rimorsi la cui causa non viene mai resa esplicita. Mentre alcuni studiosi trovano la mancata soluzione finale del mistero addirittura «outrageous» sia sul piano estetico che su quello del «patto narrativo» tra autore e lettore[69], sembra più ragionevole vedere proprio in questa «lack of definition», che riesce a creare «an imaginative resonance in our minds»[70], una delle ragioni del fascino dell'opera. C'è poi da aggiungere che il tema dell'incesto, solo obliquamente accennato, era comunque di grande attualità tra i romantici, e inoltre Byron sapeva benissimo che tutti i lettori avrebbero immediatamente pensato a lui e ad Augusta: così il motivo letterario acquista spessore e «piquancy» dalla vicenda (forse) vissuta e quest'ultima una sorta di consacrazione artistica dal dramma – ancora un ibrido arte/vita più che romantico, già decadente.

Lo sviluppo tematico che si è visto come caratteristico dell'azione in *Manfred* si articola soprattutto attraverso i passi lirici che si collocano in momenti di particolare intensità emotiva, staccandosi dal contesto più propriamente drammatico, in *blank verse*, per l'uso di espedienti metrici e prosodici diversi, come l'allitterazione, la ripetizione e la rima. Tali passi funzionano organicamente all'interno del dramma, interagendo – in un *Andersstreben* che rafforza la compattezza della struttura drammatica e della *texture* verbale – con le parti in *blank verse*, che è «unusually firm, sure, and certain of itself: it sets off to advantage the intervening lyrics»[71]. La strategia dominante del dramma è stata giustamente definita dal Lim «orchestrazione», ovvero l'integrazione di elementi diversi entro un contesto unificato, o una serie di movimenti collegati tra loro. Così per quanto le liriche arrestino momentaneamente l'azione del dramma, tuttavia il movimento in realtà non è sospeso, ma solo spostato dal livello dell'intreccio a quello della coscienza di Manfred[72].

Dalla fusione di lirica (a sua volta un genere misto già per il Minturno) e dramma nasce così in *Manfred* l'ibrido «dramatic poem», un nuovo genere con caratteri propri e con una notevole gamma di toni e di modulazioni stilistiche ed emotive. *Manfred* fra l'altro esemplifica assai bene il processo per cui stati d'animo opposti o diversi, come la melanconia e l'estasi, coesistono nella medesima opera creando inedite mescolanze generiche: osserva infatti

il Cooke che la melanconia di Manfred e la sua violenta disperazione per la morte di Astarte sono in diretta proporzione alle sue «extravagant visions of a world they two might have made», il che conferma ulteriormente il carattere ibrido dell'opera. Tra le diverse strategie usate da Byron per contestare l'*establishment* teatrale del tempo, oltre alla fusione di lirica e dramma G. Melchiori identifica nel *Manfred* I, i, un'ulteriore, dissacrante ibridazione fra tragedia e un tocco di deliberata (non involontaria, come qualcuno ha detto) parodia[73]. Certo con Byron tutto è possibile, e potrebbe ben darsi che anche qui nel suo «dramatic poem» il poeta utilizzasse un elemento ludico che mentre fa esplodere le rigide distinzioni generiche tradizionali, integra e completa quello tragico, ricostruendo una paradossale unità.

Il dramma inizia con un soliloquio/monologo, che come dimostra Chew è funzionale e giustificato dalla centralità del protagonista, dal precedente del *Dr. Faustus* e del *Faust* e dalla sua utilità nell'indicare il tono generale del dramma ed esporre i fatti essenziali della situazione, menzionati brevemente ma in modo da fornire al lettore le informazioni necessarie[74], che però vengono poi distribuite nell'arco del dramma allo scopo di creare e mantenere la tensione drammatica e la *suspense*. Così attraverso i soliloqui e il dialogo le circostanze della vita di Manfred prima dell'inizio del dramma vengono presentate in una serie di *flashbacks*[75] che costituiscono una soluzione originale e interessante al problema di rendere meno statico un dramma lirico in cui di necessità l'azione esteriore ha poco rilievo, in quanto l'attenzione si concentra su quella interiore. Byron possiede, secondo Taborski, «a cinematic imagination»[76], il che gli consente di evitare la staticità e la monotonia così frequenti nei «lyrical dramas» romantici, modulando con abilità le varie fasi della vicenda interiore del protagonista in una sorta di contrappunto con la graduale frammentaria ricostruzione del passato, nei monologhi e nel dialogo.

Anche se qui manca quella straordinaria capacità di cogliere e ricreare i ritmi del parlato che invece troviamo nel *Don Juan*, Byron riesce comunque, in genere, a resistere alla tentazione di abbandonarsi a lunghe tirate declamatorie e di riscrivere i monologhi di Macbeth («We are the fools of time» – II, ii, 164 sg. – più che imitazione o *pastiche* è un esempio abbastanza riuscito di intertestualità), e il suo linguaggio drammatico è assai superiore al «bastard Elisabethan»[77] corrente nel teatro, legittimo o romantico, del tempo. Oltre a far avanzare il movimento del dramma in *Manfred* il dialogo (come talvolta anche i monologhi, ad esempio in I, ii, II, ii, III, iv) ha l'importante funzione di presentare l'ambiente, il tempo e il luogo dell'azione indicati solo assai sinteticamente nelle scarne didascalie. Ad esempio, è dal «localization dialogue»[78] di III, iii che possiamo farci un'idea del castello di Manfred, gotico e misterioso: qui come altrove nel dramma, Byron mostra di saper creare una scenografia verbale assai efficace e suggestiva, che svincola l'opera dalle limitazioni del palcoscenico per proiettarla nel teatro della mente. La forma aperta, flessibile, usata da Byron nei suoi drammi «metafisici» gli consente di spostare con disinvoltura l'azione, ad esempio, dalla «Gothic gallery» di Manfred allo scenario grandioso e suggestivo delle Alpi senza che la transizione guasti la fondamentale unità d'azione e di tono: nel «mental theatre» poi non ci sono vincoli materiali di scene, fondali e altri problemi tecnici legati alla rappresentazione, e Byron si avvale pienamente di tale libertà. Nei drammi storici, invece (anche qui in polemica col teatro contemporaneo) il poeta insiste con rigore sia sulla fedeltà storica che sulle unità: il risultato è tutt'altro che tradizionale, come ad esempio nel *Sardanapalus*, dove tale procedimento crea effetti surreali.



Per quanto riguarda l'importanza del paesaggio nel dramma, si è spesso citato il passo in cui Byron dichiara di aver scritto il *Manfred* «for the sake of introducing the Alpine scenery in description»[79]: non c'è quindi da stupirsi se nell'opera compaiono di frequente maestose montagne, sublimi precipizi, alberi svettanti contro il cielo e tutte le gradazioni di luce dall'alba al tramonto (oltre a nitide, algide scene lunari: *Manfred* è stato definito un «moon poem») con effetti coloristici di grande suggestione pittorica, che fanno pensare a John Martin e a Turner, entrambi grandi ammiratori del poeta da cui trassero spesso ispirazione per le loro opere. Si crea così uno «height symbolism to match the towering solitude of the protagonist»[80]. I sublimi paesaggi alpini erano allora molto di moda, e contribuirono al successo del dramma sia con i lettori che, più tardi, con gli spettatori del 1834, quando gli scenografi del Covent Garden superarono se stessi nel creare elaboratissime scenografie di grande effetto. Talvolta la critica moderna invece trova queste descrizioni naturali troppo numerose e irrilevanti ai fini dell'azione drammatica, per cui dando troppo spazio al paesaggio Byron avrebbe finito col distrarsi e distrarre i lettori dalla vicenda umana[81]. Non è mai prudente prendere alla lettera certe affermazioni di Byron, e sembrerebbe azzardato credergli quando asserisce di aver composto il *Manfred* solo per poter descrivere lo Staubach, la Jungfrau e altri picchi sublimi: il vero interesse di Byron è soprattutto per il suo personaggio, non per il paesaggio, che è sempre subordinato allo scopo di rivelare la personalità e i problemi di Manfred, sia nei *flashbacks* che, per così dire, in presa diretta. Così la famosa descrizione del Colosseo (III, iv, 1-45), rievocato da Manfred sul filo della memoria involontaria (direbbe Proust) va vista soprattutto in funzione di un'identificazione tra il simbolo, «ideogramma dinamico»[82] del perdurare del passato nel presente, e Manfred stesso, anch'egli «a noble wreck of ruinous perfection»: l'ossimoro sottolinea la contraddittorietà della sua (e anche nostra) «mixed essence».

Si deve inoltre sottolineare che Byron vede il rapporto uomo/Natura in modo assai diverso rispetto all'ideologia romantica dominante – non lo sen-

timentalizza affatto, conosce l'orrore dell'isolamento dell'uomo, i terrori degli sterminati spazi vuoti, la sofferenza che brucia i sentimenti e le emozioni fino a lasciare solo indifferenza:

> My Mother Earth!
> And thou fresh-breaking Day, and you, ye Mountains,
> Why are ye beautiful? I cannot love ye.
>
> (I, ii, 7-9)

Anche Werther si accorge con dolore che la bellezza della natura non lo tocca più, quando sprofonda nell'infelicità senza speranza: per Manfred però questa scoperta non è causa di sofferenza, ma solo un momento di consapevolezza in quanto si rende conto di come la sua natura interiore sia profondamente mutata a confronto con la natura esteriore, immutata, bellissima, impassibile. Byron contrasta assai spesso le passioni e l'infelicità dell'uomo con la serena, indifferente bellezza della natura[83]: tali passi si collocano entro una serie di contesti drammatici specifici, come avviene nel *Manfred* quando si crea un contrappunto di immagini e di emozioni che rivela e illumina un graduale mutamento nell'animo del protagonista.

In un suo saggio del 1957, Lovell afferma che *Manfred* è un'opera «of near perfection», nel senso che «it accomplishes nearly perfectly what it sets out to do – embody the essence of the Romantic Byronic spirit, not omitting its theatrical or melodramatic aspects»[84]. Almeno in parte, questo è senz'altro giusto, ma viene trascurato l'aspetto che oggi ci sembra più interessante, il tentativo cioè di creare una nuova visione tragica giocando coi generi, inventando inedite combinazioni e nuove soluzioni formali. La forte carica innovativa, l'audacia della sperimentazione e il solido progetto intellettuale che la sottende, caratteristiche della produzione drammatica byroniana – «the largest critical undertaking he ever conceived or tried to execute», come già riconosceva Goode nel 1923 – inseriscono Byron in una corrente di ricerca teatrale di avanguardia. Non solo in *Cain* e *Heaven and Earth*, i più metafisici dei suoi «metaphysical plays», ma anche nel *Manfred* Byron anticipa per alcuni aspetti la tecnica drammatica del teatro dell'assurdo, usando il silenzio e le pause come parte integrante del dialogo e quindi della struttura simbolica pluridimensionale così creata. In II, iv, il fantasma di Astarte, insistentemente evocato, appare ma resta in silenzio, nonostante le appassionate invocazioni di Manfred che invano e a lungo le parla: ma questo silenzio vibra di misteriose suggestioni, di indicibili segreti, riempie tutto lo spazio come un grido, e il non detto è assai più significativo di qualsiasi parola: «She is silent, / And in that silence I am more than answered» (II, iv, 109-10). In scene come queste, almeno per un momento, il testo si fa spettacolo, il dialogo si fa parlato, il silenzio suggestione, infinita potenzialità, assenza/presenza.



Sorprendente ma persuasivo è poi l'accostamento compiuto da Anne Barton, che sottolineando la dimensione politica della personalità del poeta lo accosta a Brecht. Come quest'ultimo, Byron si proponeva di cambiare il modo di pensare del pubblico e influenzare l'azione attraverso i suoi drammi storici, e come lui voleva che il pubblico pensasse, non che sognasse a occhi aperti abbandonandosi senza resistere all'illusione scenica. Brecht si rese conto che per realizzare i suoi progetti ci volevano un nuovo teatro e nuovi attori, appositamente addestrati, mentre Byron, consapevole anche lui di questa esigenza, aveva deciso di privilegiare il testo rinunciando per il momento a mettere in scena i suoi drammi[85]. Ai nostri giorni, Stanislavskij, Grotowski e altri gruppi teatrali d'avanguardia hanno scoperto come lo «unacted drama» byroniano, concepito per la lettura e non per la recitazione, possieda anche una dimensione insolita ma efficace di suggestiva teatralità, «a curious theatrical power»: così Byron per McConnell va considerato «the greatest, perhaps the only Romantic tragedian»[86], giudizio che relativamente al panorama del dramma romantico inglese si può anche condividere.

La complessa problematica dell'intersezione testo poetico/testo concepito per la *performance* appare centrale nella riflessione sul dramma romantico, ma anche in quella sul teatro contemporaneo: proprio per questo *Manfred*, opera aperta, attuale nella sua ibrida, instabile identità generica e nella assoluta libertà rivendicata nei riguardi di convenzioni e aspettative realistiche, si presta assai bene a nuovi esperimenti e nuove trasformazioni. La contaminazione più interessante e riuscita avvenuta negli ultimi anni è il *Manfred* «di Byron-Schumann, rielaborazione per concerto» di Carmelo Bene, rappresentato alla Scala il 1° ottobre 1980 e successivamente replicato. Tale versione va vista come un'importante tappa nel percorso di ricerca dell'artista, che pur non credendo all'«avanguardia» ha creato un suo modo personalissimo, sovversivo, a volte urtante ma sempre intelligente e originale di fare teatro. La provocazione, la variazione continua, il divenire sono alcune costanti della sua pratica teatrale: l'operazione compiuta sul *Manfred* appare tuttavia di segno diverso, in quanto l'attenzione di Bene si concentra qui su come costruire un nuovo rapporto, attivo, con la musica – rapporto che non ha nulla a che vedere con quello tradizionale testo teatrale/musiche di scena. Innanzitutto, Bene mostra di saper cogliere il movimento, il *divenire* tutto interiore che è l'azione del dramma byroniano e che la musica di Schumann (definita da uno studioso «di una grande, strana, quasi inquietante bellezza») sembra proiettare in una dimensione immateriale, visionaria. Tra il canto e la musica, Carmelo Bene inserisce il testo divenuto sonoro, lo fa coesistere con essi, reagire su di essi, «in modo

da ottenere una profonda alleanza dell'elemento musicale e cantato con l'elemento vocale inventato, creato, reso necessario»[87]. Il successo dell'operazione – ancora un ibrido – testimonia la vitalità del testo byroniano nelle sue innumerevoli potenzialità di combinazioni e trasformazioni sempre diverse, sempre moderne perché ogni variazione, ogni reinterpretazione del passato alimenta il nuovo e lo rende possibile.

Si potrebbe infine concludere che l'ibridismo è la condizione necessaria della vita come dell'arte: la nostra «mixed essence» di «half dust, half deity» (I, ii, 40-41) si riflette specularmente nei «mixed genres» letterari, di cui il *Manfred* di Byron appare un esempio particolarmente riuscito e significativo, proiettato verso il futuro in un continuo, potenziale divenire.

## *Note*

[1] Cfr. M. Pagnini (a cura di), *Il Romanticismo*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 21.

[2] Cit. in L.A. Marchand, *Byron: A Biography*, Knopf, New York 1957, vol. II, p. 657.

[3] Cfr. G. Steiner, *The Death of Tragedy*, Faber, London 1961, p. 201.

[4] G. Franci, *Byron sulla scena gotica: le maschere del nero*, in D. Domini (a cura di), *Lord Byron*, Longo, Ravenna 1988, p. 61.

[5] J. Lotman, *Il teatro e la teatralità nel sistema della cultura all'inizio del XIX secolo*, in *Da Rousseau a Tolstoj*, Il Mulino, Bologna 1984.

[6] J.-M. Schaeffer, *Che cos'è un genere letterario*, Pratiche, Parma 1992, p. 164; A. Fowler, *Kinds of Literature*, Clarendon Press, Oxford 1982, pp. 25, 255.

[7] E.D. Hirsch Jr., *Validity in Interpretation*, Yale University Press, New Haven-London 1967, p. 77.

[8] Cfr. C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, p. 261.

[9] Cfr. G.T. Hughes, *Romantic German Literature*, Arnold, London 1979, p. 168.

[10] Cfr. G. Genette, *Introduzione all'architesto*, Pratiche, Parma 1981, p. 20.

[11] Cfr. R. Wellek, *Storia della critica moderna*, Il Mulino, Bologna 1978, vol. I, p. 184.

[12] Cfr. Segre, *op. cit.*, p. 247; R. Cohen, *On the Interrelation of XVIII-century Literary Forms*, in P. Harth (a cura di), *New Approaches to XVIII-century Literature*, Columbia University Press, New York 1974, p. 75.

[13] Cfr. Hughes, *op. cit.*, p. 52.

[14] Cfr. Steiner, *op. cit.*, p. 108.

[15] Cfr. Wellek, *op. cit.*, vol. II, p. 68.

[16] Cfr. ivi, p. 92.

[17] A. Richardson, *A Mental Theatre*, Pennsylvania University Press, University Park-London 1988, p. 3.

[18] Cfr. G. Melchiori, *The Dramas of Byron*, in R.A. Cave (a cura di), *The Romantic Theatre*, Barnes and Noble, London 1986, p. 56.

[19] Cfr. Segre, *op. cit.*, p. 171.

[20] Cfr. B. Taborski, *Byron and the Theatre*, Universität Salzburg, Salzburg 1972, p. 209.

[21] Cfr. J.N. Cox, *In the Shadows of Romance. Romantic Tragic Drama*, Ohio University Press, Athens (Ohio) 1987, p. 15.

[22] Tra i numerosi studi sull'argomento, particolarmente interessanti quelli del Cox e del Richardson, già cit.: equilibrata e persuasiva anche la posizione di R. Lansdown, *Byron's Historical Drama*, Oxford University Press, Oxford 1992, che in *A Note on Closet Drama* (pp. 56-58) mette bene a fuoco alcuni problemi del genere.



[23] Cfr. Steiner, *op. cit.*, pp. 128-138 e *passim*.

[24] Cox, *op. cit.*, p. 14.

[25] Cfr. R.P. Draper, *'Ane Doolie Sessoun': Lyric Tragedy*, in Id. (a cura di), *Tragedy*, Macmillan, London 1980, p. 202.

[26] Richardson, *op. cit.*, p. 1.

[27] Cfr. J.R. Thompson, *Byron's Plays and «Don Juan»*, in F.D. McConnell (a cura di), *Byron's Poetry*, Norton, New York-London 1978, p. 405.

[28] Per Byron e Shakespeare, cfr. G. Wilson Knight, *Byron and Shakespeare*, Butler and Tanner, London 1966, e J. Bate, *Shakespeare and the Romantic Imagination*, Oxford University Press, Oxford 1986, cap. 11.

[29] Cit. in S.C. Chew Jr., *The Dramas of Lord Byron*, Russell & Russell, New York 1962, pp. 76-77; B. Blackstone, *Byron. A Survey*, Longman, London 1975, p. 231.

[30] Cfr. Steiner, *op. cit.*, pp. 201-202.

[31] I drammi di Byron nell'ordine sono: *Manfred. «A Dramatic Poem»* (1816-17), *Marino Faliero. «An Historical Tragedy»* (1820), *Sardanapalus. «A Tragedy»* (1821), *The Two Foscari. «An Historical Tragedy»* (1821), *Cain. «A Mystery»* (1821), *Heaven and Earth. «A Mystery»* (1821), *Werner. «A Tragedy»* (1821-22), *The Deformed Transformed. «A Drama»* (1822).

[32] Cfr. Taborski, *op. cit.*, pp. 207-222 e *passim*; M.L. Howell, *Byron Tonight*, Springwood, Windlesham 1982, cap. III, e M. Meisel, *The Material Sublime: John Martin, Byron, Turner and the Theatre*, in K. Kroeber-W. Walling (a cura di), *Images of Romanticism*, Routledge, London 1978, pp. 212-226.

[33] L.A. Marchand (a cura di), *Byron's Letters and Journals* (LJ), J. Murray, London 1973-82, IV, p. 100.

[34] La formula «unacted drama» è di S. Wang, *The Theatre of the Mind*, Macmillan, London 1990, *Introduction* e *passim*. Il volume contiene alcune notazioni interessanti, ma è assai ripetitivo.

[35] R. Escarpit, *Lord Byron: un tempérament littéraire*, Le Cercle du Livre, Paris 1957, p. 189.

[36] Steiner, *op. cit.*, pp. 208-209.

[37] *The Poetical Works of Byron*, Oxford University Press, London 1957, p. 189.

[38] La Howell è l'unica studiosa che dedichi parecchio spazio ad un'attenta e documentata confutazione della tesi di Erdman, che viene smontata punto per punto, mentre altri come Richardson, Wang e Cobbett – pur non concordando pienamente – sono più cauti.

[39] Cfr. D.V. Erdman, *Byron's Stage Fright: the History of his Ambitions and Fear of Writing for the Stage*, in «English Literature History» (ELH), VI (1939), pp. 219-243.

[40] LJ, V, p. 175.

[41] Cit. in Richardson, *op. cit.*, p. 43.

[42] Secondo Steiner, *Manfred* è il meno originale dei drammi byroniani, «being a close variation on the theme of Faust» (*op. cit.*, p. 208), il che appare decisamente errato. I pesanti rimaneggiamenti del testo per la messa in scena del 1834 stravolsero completamente il finale, ispirandosi ovviamente a quello del *Faust*: quando Manfred sta esalando l'ultimo respiro, lo spirito di Astarte (non più sua sorella, ma cugina) riappare «in a state of glory, and pronounces his forgiveness, while a band of celestial beings with golden harps interposes between the dying man and the demons» (da una recensione contemporanea, cit. in Taborski, *op. cit.*, p. 211).

[43] Cfr. M. Peckham, *Oltre la visione tragica*, Lerici, Milano 1965, p. 108.

[44] LJ, V, p. 170.

[45] Cfr., oltre a M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1962, cap. II, *Le metamorfosi di Satana* (pp. 49-83), B. Evans, *Manfred's Re-*

*morse and the Dramatic Tradition*, in «Publications of the Modern Language Association» (PMLA), LXII (1947), n. 3, pp. 752-773, e Id., *Gothic Drama from Walpole to Shelley*, University of California Press, Berkeley 1947; J.N. Cox (a cura di), *Seven Gothic Dramas 1789-1825*, Ohio University Press, Athens (Ohio) 1992, *Introduction*; P.R. Backscheider, *Spectacular Politics*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1993, Part Three, per citare solo alcuni dei più interessanti e autorevoli.

[46] Cfr. Cox (a cura di), *Seven Gothic Dramas*, cit., p. 12.

[47] La scandalosa *Mysterious Mother* (1787).

[48] M.K. Joseph, *Byron the Poet*, Macmillan, London 1964, p. 106.

[49] Anche P.W. Martin, *Byron. A Poet and his Public*, Cambridge University Press, Cambridge 1982, trova il dramma «absurdly eclectic» (p. 133): oltre ad essere inesatto, tale giudizio non coglie il senso dell'esperimento byroniano.

[50] Si veda, a proposito dell'universo gotico nel contesto ideologico romantico, l'eccellente capitolo *The Gothic Alternative*, in P.L. Thorslev Jr., *Romantic Contraries*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1965, pp. 127-143. Si veda anche, dello stesso autore, *The Byronic Hero*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1962, pp. 165-176.

[51] J. Milton, *Of that Sort of Dramatic Poem called Tragedy*, in C. Williams (a cura di), *The English Poems of J. Milton*, Oxford University Press, Oxford 1960, p. 438. Il corsivo è mio. Cfr. anche Wang, *op. cit.*, p. XI.

[52] Cfr. Richardson, *op. cit.*, p. 15.

[53] *The Poetical Works of Lord Byron*, Nimmo, Edinburgh 1883, p. 256.

[54] Cfr. M. Corbett, *Byron and Tragedy*, Macmillan, London 1988, p. 37.

[55] *Samson Agonistes*, V, 1746-7.

[56] Byron, *Prometheus*, cit., vv. 62-63.

[57] R. Wellek, *The Concept of Romanticism*, in S.G. Nichols Jr. (a cura di), *Concepts of Criticism*, Yale University Press, New Haven-London 1973, p. 191.

[58] P.W. Elledge, *Byron and the Dynamics of Metaphor*, Vanderbilt University Press, Nashville 1968, pp. 81-82.

[59] R.F. Gleckner, *Byron and the Ruins of Paradise*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1967, pp. 251-252.

[60] Cfr. J. Clubbe-E. Lovell Jr., *English Romanticism*, Macmillan, London 1976, p. 105, e A.C. Bradley, *The Long Poem in the Age of Wordsworth*, cit. in M.A. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Norton, New York 1958, p. 98.

[61] A. Rutherford, *Byron. A Critical Study*, Oliver & Boyd, Edinburgh-London 1961, p. 161.

[62] F. Buffoni, *Perché era nato Lord*, Pieraldo, Roma 1992, pp. 60, 66.

[63] B.G. Tandon, *The Imagery of Lord Byron's Plays*, Universität Salzburg, Salzburg 1976, pp. 27, 29.

[64] F.M. Doherty, *Byron and the Sense of the Dramatic*, in B. Beatty-V. Newey (a cura di), *Byron and the Limits of Fiction*, Liverpool University Press, Liverpool 1988, p. 227.

[65] Rutherford, *op. cit.*, p. 89.

[66] Gleckner, *op. cit.*, p. 258.

[67] Cit. in Wellek, *Storia*, cit., vol. II, p. 361.

[68] Cfr. M.S. Kushawa, *Byron and the Dramatic Form*, Universität Salzburg, Salzburg 1980, p. 73.

[69] Cfr. A. Zamiruddin, *«Manfred»: Restudied as Drama*, in AA.VV., *New Light on Byron*, Universität Salzburg, Salzburg 1978, p. 39.

[70] J.R. de J. Jackson, *Poetry of the Romantic Period*, Routledge, London 1980, p. 78. Già nel 1818 Jeffrey osservava del dramma che «Its obscurity is part of its grandeur» (cit. in Richardson, *op. cit.*, p. 58).

[71] E.J. Lovell Jr., *Irony and Image in «Don Juan»*, in M.H. Abrams (a cura di), *English Romantic Poets*, Oxford University Press, London-Oxford 1960, p. 229.



[72] Cfr. P.M. Lim Jr., *The Style of Lord Byron's Plays*, Universität Salzburg, Salzburg 1973, p. 25.

[73] M.G. Cooke, *Acts of Inclusion*, Yale University Press, New Haven-London 1979, p. 3.

[74] Cfr. Chew, *op. cit.*, p. 46.

[75] Cfr. Zamiruddin, *op. cit.*, p. 37.

[76] Taborski, *op. cit.*, p. 33.

[77] A. Barton, *A Light to Lesson Ages: Byron's Political Plays*, in J.D. Jump (a cura di), *Byron. A Symposium*, Macmillan, London 1975, p. 141.

[78] B.G. Tandon, *Dialogue in Byron's Dramas*, in AA.VV., *New Light on Byron*, cit., pp. 25-26.

[79] Lettera a Moore, 25 marzo 1817, in LJ, IV, p. 80.

[80] G. Wilson Knight, *Poets of Action*, Methuen, London 1967, p. 196.

[81] Cfr. Rutherford, *op. cit.*, p. 77.

[82] Cfr. Blackstone, *op. cit.*, p. 237.

[83] Cfr. Wellek, *Concept of Romanticism*, cit., p. 188.

[84] Cfr. Lovell, *op. cit.*, p. 229.

[85] Cfr. Barton, *op. cit.*, pp. 160-161.

[86] F.D. McConnell, *Manfred*, in Id., *Byron's Poetry* cit., p. 124.

[87] G. Deleuze, *Manfred alla Scala*, in AA.VV., *Saggi e testimonianze per Carmelo Bene*, Linea d'Ombra, Milano 1995, pp. 8-9. Va comunque osservato che la versione italiana del testo originale (in C. Bene, *Opere*, Bompiani, Milano 1995, pp. 927-950) appare nel complesso piuttosto fedele. Per il rapporto testo poetico/musica, si veda anche L. Zanoncelli, *«Manfred» da Byron a Schumann: una metamorfosi*, in «Studi Musicali», Olshki, Firenze, anno X (1981), n. 1, pp. 121-154.

Scorrendo l'indice di questo volume e, molto di più, ad una lettura dei contributi qui raccolti, alcune riflessioni si impongono con la forza dell'evidenza. Fin da quando i romantici posero l'accento sulla storicità dei generi letterari (si veda da noi il Manzoni fin dal 1818 nella *Lettera al sig. Chauvet*) emerse il loro carattere mutevole, soggetto ad evoluzioni e trasformazioni, nel quale consisteva in ultima analisi la loro storicità. Ma se è possibile stabilire una data per l'emergere della consapevolezza riflessa della mutabilità dei generi, questo non appare possibile per la prassi poetica, che da sempre conosce la violazione dei confini generici.

I contributi qui raccolti sono l'esito di un confronto di vari anni tra studiosi di provenienza diversa. Essi muovono da un rigore scientifico che ne costituisce l'ovvia premessa, ma proprio per la loro provenienza interdisciplinare ambiscono altresì ad una leggibilità che non si indirizza solo agli specialisti. Al contrario, essi si propongono di illustrare, più operativamente con indagini 'sul campo' che attraverso la riflessione teorica (che per altro traspare in numerosi casi), la multiformità e l'universale diffusione del fenomeno dell'ibridismo dei generi ad un pubblico di lettori letterariamente interessati, di studenti, di docenti di tutti i gradi, e riterranno di aver adempiuto il loro compito se avranno contribuito alla ulteriore diffusione nella cultura italiana dell'importanza delle pur problematiche strutture generiche, dopo la lunghissima e ormai remota stagione in cui l'estetica crociana aveva pressoché tabuizzato ogni discorso intorno ai generi letterari.

ISBN 88-86864-25-6




Lire 35.000 (i.i.)